NOCTURNES

NOCTURNES

Atlas d'exploration des musiques de la nuit

MASSIVE
ATTACK

Certaines musiques semblent trouver une résonance particulière lorsque le jour s'efface. Le trip-hop est de celles qui m'ont souvent accompagné dans ces moments où le monde devient plus silencieux, et où l'écoute prend davantage de place. C'est à ces musiques, et à ces instants, que Nocturnes doit son nom.

PROLOGUE

Il existe des musiques que l'on écoute avec plaisir le temps d'un trajet, d'une soirée ou d'un moment particulier. D'autres nous accompagnent sans que nous y prêtions vraiment attention, comme un fond sonore qui participe à l'ambiance d'un lieu ou d'un instant.

Et il en existe d'autres vers lesquelles on revient, encore et encore. Non parce qu'elles sont meilleures, mais parce qu'elles semblent évoluer avec nous. Au fil des années, elles prennent une couleur différente, réveillent un souvenir ou font entendre un détail qui nous avait échappé.

Elles ne racontent pas forcément une histoire.
Elles deviennent le décor de notre propre histoire.

Pour moi, ces œuvres ont très souvent trouvé leur origine dans un même courant musical. Depuis de nombreuses années, le trip-hop accompagne une partie de ma vie, de mes souvenirs et de mes émotions. Au fil du temps, il est devenu bien plus qu'un simple style musical.

Mais avant de vous expliquer pourquoi cet univers me fascine autant, une autre question mérite d'être posée.

Pourquoi certaines musiques nous accompagnent-elles toute une vie, quand d'autres s'effacent presque aussitôt de notre mémoire ?

« You can cry until the break of dawn
Keep screaming 'til your pretty voice is gone
I'm hiding in a song »

(Tu peux pleurer jusqu'au lever du jour
Continue de crier jusqu'à ce que ta jolie voix s'éteigne
Je me cache dans une chanson)

Hooverphonic — Hiding in a Song

LA MUSIQUE DE NOS SOUVENIRS

Il arrive un moment où l'on ne cherche plus seulement à découvrir de nouvelles musiques. On cherche aussi celles qui sauront nous accompagner pendant des années.

On cherche un refuge. Une présence discrète. Un endroit où déposer ses pensées pendant quelques minutes.

Lorsque nous sommes enfants, la musique est souvent une découverte. Chaque morceau est une nouveauté, chaque album une aventure. Nous écoutons avec curiosité.

Puis les années passent. Sans même nous en apercevoir, notre façon d'écouter change. La musique cesse progressivement d'être un objet. Elle devient une compagnie.

Nous ne lançons plus toujours un album parce que nous voulons entendre une chanson. Nous le lançons parce que nous voulons retrouver un état d'esprit.

Il existe des livres que l'on relit. Des films que l'on revoit. Des lieux où l'on revient. Certaines musiques appartiennent à cette même famille. Elles deviennent des points de repère.

On n'y revient pas pour ce qu'elles racontent.
On y revient pour ce qu'elles réveillent en nous.

Elles finissent par devenir une partie de notre mémoire. Elles enregistrent les saisons de notre existence. Lorsque nous les retrouvons plusieurs années plus tard, ce ne sont pas seulement les notes que nous entendons. Nous retrouvons aussi la personne que nous étions.

Parmi toutes les musiques que nous croisons au fil des années, seules quelques-unes finissent par occuper une place particulière. Les albums qui nous marquent vraiment sont finalement peu nombreux. Peut-être une dizaine. Peut-être une vingtaine. Rarement davantage.

Ils deviennent les constellations de notre ciel personnel.

Nous pouvons passer des années à découvrir des centaines d'artistes, puis revenir, presque sans y penser, vers un album que nous connaissons depuis longtemps. Non pas parce que notre curiosité s'est éteinte, mais parce que certaines œuvres semblent évoluer avec nous.

À vingt ans, elles ne nous disent pas la même chose qu'à trente ou à cinquante. Peut-être parce qu'elles ont changé. Ou peut-être, tout simplement, parce que nous avons appris à les écouter autrement.

C'est pour cette raison qu'avant de vous parler du trip-hop, il était nécessaire de s'arrêter un instant sur une question plus universelle.

Pourquoi certaines musiques prennent-elles une place si particulière dans nos vies ?

Un album découvert au mauvais moment peut sembler anodin. Le même album, quelques années plus tard, peut devenir indispensable. Les œuvres ne changent pas. Nous, si.

Et parfois, il suffit d'une nuit particulière, d'un moment de solitude, d'un souvenir qui refait surface ou d'un silence un peu plus long que les autres pour qu'une chanson jusque-là ordinaire devienne soudain inoubliable.

C'est ainsi que le trip-hop est peu à peu devenu bien plus qu'un simple style musical à mes yeux. Avant d'en découvrir l'histoire, il y a d'abord eu des morceaux, des albums et des émotions.

C'est cette histoire que je vous propose de découvrir.

Le voyage commence à Bristol, dans le sud-ouest de l'Angleterre.

NIGHT NOISE FROM THE UNDERGROUND OF BRISTOL

LIVE

MASSIVE ATTACK
PORTISHEAD

TRIP-HOP UNDER LOW LIGHTS

« It's just I'm scared
Got hurt a long time ago
Can't make myself heard
No matter how hard I scream »

(C'est juste que j'ai peur
J'ai été blessée il y a longtemps
Je n'arrive pas à me faire entendre
Peu importe à quel point je crie)

Portishead — Biscuit

BRISTOL

Chaque musique naît quelque part. Certaines voient le jour dans des studios flambant neufs. D'autres dans des garages. Quelques-unes sur les scènes des grandes capitales. Et puis il y a celles qui semblent naître d'une ville entière.

C’est le cas pour le trip-hop. On pourrait raconter son histoire en alignant des dates, des albums et des noms. Tout serait exact. Mais il manquerait l'essentiel. Car avant de parler de ce style, il faut comprendre le contexte dans lequel cette musique a vu le jour. Et pour cela, il faut revenir à Bristol, a la fin des années 80.

À première vue, cette ville ne semblait pas destinée à devenir un mythe musical.

Ce n'est ni Londres, avec son agitation permanente, ni Manchester, avec son héritage rock, ni Liverpool, dont chaque rue semble raconter une légende.

Bristol paraît plus discrète. Plus lente. Presque en retrait.

Cette discrétion a favorisé les rencontres et le mélange des influences, car Bristol est aussi une ville portuaire, depuis longtemps ouverte sur ce qui vient d'ailleurs.

Pendant des siècles, les bateaux y ont apporté des marchandises, bien sûr.
Des langues, des cultures.

Mais aussi des influences musicales.
Le reggae venu de Jamaïque.
Le dub.
Le hip-hop américain.

La soul.

Ces influences ne se sont pas affrontées. Elles ont appris à cohabiter. Comme si chaque disque arrivant au port venait discrètement enrichir la collection de la ville.

Il existe un mot qui revient souvent lorsqu'on évoque Bristol. Le mélange. Pas un mélange forcé. Un mélange naturel. Celui qui naît lorsque personne ne cherche à protéger son territoire musical.

À la fin des années 1980, il n'était pas inhabituel d'entendre un DJ passer d'un vieux morceau de reggae à un break hip-hop, avant d'enchaîner avec une bande originale de film, un standard de jazz ou un disque de soul.

Les catégories existaient déjà, mais beaucoup de musiciens avaient choisi de ne pas leur obéir.

Sans le savoir, ils étaient en train d'inventer une nouvelle manière de penser la musique.

Lorsqu'on découvre aujourd'hui les premiers albums issus de cette scène, une chose frappe immédiatement. Le tempo. Rien ne semble pressé. Les morceaux respirent. Ils laissent de l'espace entre les instruments. Ils acceptent le silence.

Dans beaucoup de musiques, le vide est quelque chose qu'il faut remplir. À Bristol, il devient un instrument à part entière. Cette lenteur n'a rien de paresseux. Elle est une invitation. Elle laisse au regard le temps de se perdre, aux pensées le temps d'apparaître, aux émotions le temps de trouver leur place.

Il est tentant d'imaginer que cette esthétique est née d'un manifeste. Comme si quelques musiciens s'étaient réunis autour d'une table en décidant d'inventer un nouveau genre. La réalité est bien plus belle. Des amis qui passent leurs soirées à partager des disques. Des producteurs qui expérimentent sans savoir qu'ils ouvrent une voie nouvelle. Des studios modestes. Des machines poussées bien au-delà de ce pour quoi elles avaient été conçues. Et, surtout, une immense curiosité.

À cette époque, personne ne disait encore : « Nous faisons du trip-hop. » Le

mot n'existait pas.

Il est apparu plus tard, en 1994, sous la plume du journaliste britannique **Andy Pemberton**, qui l'utilise pour décrire une musique profondément influencée par le hip-hop, mais tournée vers un voyage plus intérieur. « Trip » signifie d'ailleurs « voyage » en anglais.

Le nom est resté. Les artistes, eux, ont souvent continué à dire qu'ils faisaient simplement... de la musique.

Cette scène ne cherchait pas à suivre une mode.

Les artistes qui la composaient puisaient simplement dans ce qu'ils écoutaient, mélangeaient les influences et expérimentaient sans chercher à entrer dans une catégorie précise.

Peu à peu, quelque chose de nouveau a émergé de cette liberté. Pas un style construit autour de règles établies, mais une manière différente d'aborder la musique.

Tout a donc commencé à Bristol. Non pas seulement dans ses rues ou ses quartiers. Mais à travers les femmes et les hommes qui, sans vraiment le savoir, allaient transformer à jamais son paysage sonore.

Leurs parcours sont différents, leurs personnalités parfois opposées, tout comme leurs manières d'aborder la création, mais c'est précisément cette diversité qui va contribuer à faire évoluer cette musique dans de nombreuses directions, sans jamais vraiment lui donner de frontières.

On imagine parfois qu'un nouveau mouvement musical naît d'un moment précis, d'une rencontre ou d'une volonté commune de créer quelque chose de nouveau.

À Bristol, les choses se sont faites beaucoup plus progressivement.

La ville réunissait déjà des cultures, des influences musicales et des façons de créer très différentes. Mais leur simple coexistence ne suffisait pas à faire

naître une véritable scène.

Il fallait encore que des musiciens, des DJ et des passionnés se rencontrent, échangent et commencent à s'approprier tout ce qui les entourait.

Imagine une cave, un ancien entrepôt ou une salle dont les murs portent encore les traces d'une autre époque. Les lumières sont basses. Les conversations se mêlent au bruit des platines. Une ligne de basse envahit progressivement la pièce. Quelques instants plus tard, le reggae laisse place à un rythme hip-hop. Puis vient un vieux morceau de soul, suivi d'une musique de film que personne n'aurait imaginé entendre dans un club.

Personne ne semble surpris. Ici, les frontières musicales n'ont déjà plus beaucoup d'importance. On ne vient pas défendre un genre. On vient partager ce que l'on aime.

Bien avant que des journalistes cherchent à lui donner un nom, avant même que les premiers albums ne soient enregistrés, une communauté est déjà en train de se former. Une communauté de passionnés qui échangent leurs découvertes, des passionnés portés par une curiosité presque insatiable.

Les disques passent de main en main. Chacun apporte ses influences, ses trouvailles, ses obsessions du moment. Le reggae jamaïcain dialogue avec le dub, le hip-hop américain croise la route de la soul, du jazz. Personne ne demande si ces musiques ont le droit de cohabiter.

Au cœur de cette effervescence gravite un collectif qui jouera un rôle déterminant dans les années à venir : **The Wild Bunch**.

À première vue, ce n'est qu'un sound system parmi d'autres. Pourtant, avec le recul, il apparaît comme l'un des principaux laboratoires de ce nouvel univers musical. Les soirées organisées par le collectif deviennent rapidement des rendez-vous incontournables pour toute une génération de musiciens.

C'est là que plusieurs futurs acteurs majeurs de cette histoire commencent à se croiser. Ils n'ont pas encore conscience d'appartenir à une même aventure. Certains sont DJs, d'autres producteurs, d'autres encore passent des heures à

fouiller les bacs des disquaires à la recherche du sample parfait. Ils n'ont ni manifeste, ni programme. Seulement une conviction silencieuse : la musique est trop vaste pour être enfermée dans une seule catégorie.

Avec le recul, cette période apparaît comme un moment important dans la naissance du trip-hop. Mais ceux qui participent à cette scène ne cherchent pas encore à créer un nouveau courant musical.

Ils expérimentent, mélangent leurs influences, essaient, recommencent. Leur objectif est finalement beaucoup plus simple : créer la musique qu'ils auraient eux-mêmes envie d'écouter.

C'est pour cette raison que leurs premiers albums semblent avoir si peu vieilli. Ils n'obéissaient à aucun code. Les codes n'existaient pas encore.

Ces artistes et groupes vont progressivement prendre une place déterminante, en faisant émerger une musique dont l'influence dépassera largement les frontières de Bristol.

Leurs personnalités sont différentes. Leurs ambitions aussi.

Pourtant, chacune de leurs œuvres portera encore longtemps l'empreinte de cette ville qui leur a appris qu'une musique pouvait emprunter mille chemins sans jamais perdre son âme.

Notre première rencontre sera celle d'un collectif qui choisira de transformer cette liberté en une œuvre ambitieuse, profonde et résolument moderne.

« I've got to get away from here
This is not a place for me to stay
I've got to take my family
And find a quiet place »

(Je dois partir d'ici
Ce n'est pas un endroit où je peux rester
Je dois emmener ma famille
Et trouver un endroit tranquille)

Massive Attack — Man Next Door

MASSIVE ATTACK

À la fin des années 1980, **Robert Del Naja, Grant Marshall et Andrew Vowles** décident de poursuivre ensemble leurs expérimentations musicales sous un nouveau nom : **Massive Attack**.

Le groupe conserve la liberté musicale acquise au cours des années précédentes, tout en passant progressivement des platines à la création de ses propres morceaux.

Massive Attack fonctionne également comme un collectif. Autour de ses membres viennent régulièrement se greffer d'autres artistes, chanteurs ou musiciens, apportant chacun leur personnalité et leur univers.

Sur leur premier album, on retrouve notamment **Shara Nelson**, dont la voix apporte une forte présence soul, le chanteur jamaïcain **Horace Andy**, mais aussi **Tricky**. Chacun apporte ainsi une couleur différente à l'ensemble.

En 1991, toutes ces rencontres aboutissent à **la sortie de leur premier album**.

Blue Lines

À sa sortie, l'album est difficile à classer.

On y entend du hip-hop, du dub, de la soul, du reggae, du jazz et de la musique électronique. D'un morceau à l'autre, les voix changent, les rythmes aussi, mais l'ensemble conserve une identité immédiatement reconnaissable.

Cette cohérence tient beaucoup à sa production.

Les rythmes peuvent être très présents sans être rapides. Les basses sont profondes, les voix occupent des espaces différents et les arrangements laissent

suffisamment de place à chaque élément. Autour de certains motifs qui se répètent viennent graviter de nombreux sons et détails qui font évoluer les morceaux.

En 1991, cette combinaison est encore suffisamment inhabituelle pour rendre Blue Lines difficile à ranger dans une catégorie précise. Le terme « trip-hop » n'existe d'ailleurs pas encore.

L'importance de l'album apparaîtra plus clairement avec le temps. **Blue Lines deviendra l'un des disques majeurs associés à la naissance de ce mouvement**, alors même que Massive Attack n'avait jamais cherché à créer un genre musical.

Et ce qui pourrait sembler assez abstrait lorsqu'on parle d'un album entier devient beaucoup plus évident lorsqu'on s'arrête sur le morceau qui l'ouvre.

Safe From Harm

Safe From Harm commence par une ligne de basse que l'on oublie difficilement.

Elle est lourde, très présente et repose sur un motif qui accompagne le morceau du début à la fin. La batterie vient immédiatement lui donner un rythme particulier : lent, mais avec suffisamment de groove pour maintenir une sensation permanente de mouvement.

Shara Nelson apporte toute la dimension soul du morceau. Son chant est mélodique, puissant et très expressif.

À d'autres moments, **Robert Del Naja** intervient avec un flow rappé beaucoup plus lent et posé. Le contraste entre les deux voix est saisissant, et pourtant le tout reste incroyablement cohérent.

Sur le papier, l'association pourrait sembler étrange : une chanteuse soul, un rap lent, une basse massive, une rythmique nourrie de hip-hop et de dub, le tout construit en partie à partir de samples.

À l'écoute, pourtant, le mélange fonctionne remarquablement bien.

La ligne de basse joue un rôle essentiel dans cet équilibre. Sa stabilité est parfaite : son motif reste exactement le même tout au long du morceau.

Et pourtant, malgré cette répétition constante, Safe From Harm ne donne jamais l'impression de faire du surplace.

C'est ce qui devient particulièrement intéressant lorsqu'on se concentre sur la basse pendant toute une écoute : on finit par connaître son motif par cœur, mais on ne le ressent pas toujours de la même manière. Ce n'est pas lui qui évolue, c'est tout ce que Massive Attack construit autour.

Safe From Harm repose ainsi sur un contraste assez simple : une fondation immuable et, autour d'elle, un morceau en mouvement permanent.

Blue Lines contient évidemment bien d'autres morceaux importants. **Unfinished Sympathy**, **Daydreaming**, **Five Man Army** ou **Hymn of the Big Wheel** montrent d'autres facettes du groupe.

Mais Safe From Harm constitue une excellente porte d'entrée pour comprendre la musique de Massive Attack à cette époque. On y retrouve la basse, le groove, le sampling, les différentes approches vocales et cette capacité à construire un morceau riche autour d'une base finalement assez simple.

Avec **Blue Lines**, Massive Attack vient de poser l'une des premières grandes pierres de ce qui sera bientôt appelé le trip-hop.

Quelques années plus tard, toujours à Bristol, **Portishead** va donner à cette musique une identité radicalement différente.

Portishead - Trans 1994 - Ubu © Dennis Morris

« Give me a reason to love you
Give me a reason to be a woman
I just wanna be a woman »

(Donne-moi une raison de t'aimer
Donne-moi une raison d'être une femme
Je veux simplement être une femme)

Portishead — Glory Box

PORTISHEAD

Trois ans après *Blue Lines*, un autre album apparaît à Bristol. Il partage avec lui plusieurs influences : le dub, le hip-hop, la soul, le jazz, les musiques de films ou encore le sampling.

Pourtant, dès les premières minutes, **Dummy** nous emmène ailleurs.

Chez Portishead, les rythmes ralentissent, les ambiances s'assombrissent et les influences du jazz et des musiques de films prennent une place particulière. Mais la différence vient aussi du son lui-même.

Les souffles, les craquements, les réverbérations, les bandes usées, les silences : rien ne paraît avoir été conservé par hasard. Ces imperfections participent pleinement à l'identité de l'album et donnent parfois l'impression d'écouter des enregistrements beaucoup plus anciens, retrouvés après avoir traversé les années.

Portishead n'est pas né d'un projet longuement planifié. Geoff Barrow croise la route de Beth Gibbons après avoir découvert une annonce qu'elle avait publiée pour trouver un musicien avec qui composer. Adrian Utley rejoint ensuite l'aventure avec son immense culture musicale, nourrie de jazz, de musiques de films et d'expérimentations. Comme souvent à Bristol, une nouvelle histoire commence simplement par une rencontre.

Geoff Barrow passe des heures à rechercher des sons, à enregistrer, réenregistrer, user volontairement certaines textures ou détourner des techniques anciennes pour obtenir une couleur sonore qui n'appartient qu'à Portishead. Adrian Utley enrichit les morceaux par la finesse de ses arrangements. Beth Gibbons, elle, donne à chaque chanson une émotion presque immédiate. Quelques mots, quelques souffles suffisent parfois à faire naître des frissons.

Sa voix est souvent tremblante, fragile. Elle semble chanter sans jamais chercher à cacher ses failles ni ses blessures. À chaque interprétation, elle donne le sentiment de mettre une part d'elle-même à nu.

Elle ne semble pas simplement raconter une histoire. Elle paraît la revivre, comme si chaque chanson venait effleurer une blessure ancienne, dont la sensibilité n'avait jamais complètement disparu.

Son chant est bouleversant.

Il existe, au cœur de *Dummy*, un morceau qui semble contenir à lui seul le silence, la fragilité et ce temps suspendu qui traverse tout l'album.

Il s'appelle **Roads**.

Roads

Le tempo de ce morceau est lent. Les arrangements restent d'une grande sobriété. Chaque instrument semble apparaître au moment où il devient nécessaire, jamais avant.

Tout laisse de l'espace à la voix de Beth Gibbons. On a parfois l'impression que le morceau tout entier respire avec elle.

À mesure que les instruments prennent place, l'espace semble s'ouvrir un peu plus. Les textures s'installent lentement, les violons accompagnent le morceau avec une infinie délicatesse, tandis que la voix avance à pas feutrés.

Les paroles participent elles aussi à cette impression. Elles ne racontent pas une histoire au sens classique du terme. Elles ressemblent davantage à des pensées laissées en suspension, à des émotions que chacun peut s'approprier. On peut y entendre la solitude, l'espoir, le doute ou le besoin d'être compris, sans qu'aucune interprétation ne s'impose vraiment.

Quand on écoute *Roads*, tout semble immobile.

Commence par écouter le piano.

Le même enchaînement revient sans cesse, mais il ne donne jamais l'impres-

sion de simplement se répéter. La réverbération prolonge le son et lui donne une présence presque tremblante. Les notes semblent hésiter, frémir légèrement avant de disparaître, comme si le morceau refusait de s'appuyer sur quelque chose de parfaitement stable.

Puis prête attention à la guitare. Elle reprend le même enchaînement que le piano, mais avec un son très différent. Plus brute, légèrement saturée, elle s'efface aussi plus rapidement, ce qui permet d'entendre autrement quelque chose qui nous accompagne depuis le début du morceau.

Les violons apparaissent au même moment que la guitare, mais suivent leur propre chemin. Au lieu de reproduire ce que jouent déjà les autres instruments, ils viennent doucement se poser au-dessus de l'ensemble et apportent progressivement une nouvelle ampleur au morceau.

La voix de Beth Gibbons trouve naturellement sa place au milieu de cet équilibre. Elle ne domine jamais les instruments, pas plus qu'elle ne s'efface devant eux.

Lorsque le morceau sera terminé, laisse le silence durer quelques secondes.

Puis demande-toi simplement ce qu'il en reste.

Peut-être une émotion, un son, quelques mots, un passage précis. Peut-être seulement une impression difficile à définir. Et peut-être rien de tout cela.

Il n'y a pas de bonne manière d'écouter *Roads*. Seulement celle qui aura été la tienne.

« I believe in people lying
I believe in people dying
I believe in people trying
I believe in people crying »

(Je crois aux gens qui mentent
Je crois aux gens qui meurent
Je crois aux gens qui essaient
Je crois aux gens qui pleurent)

Tricky — Excess

TRICKY

Lorsque Massive Attack publie *Blue Lines* en 1991, Tricky participe déjà à cette aventure. Sa voix grave et son flow nonchalant marquent plusieurs morceaux, mais très vite, il ressent le besoin d'aller plus loin. Là où Massive Attack construit une musique collective, il aspire à un univers plus intime, plus brut et parfois plus dérangeant. Il quitte progressivement le groupe pour suivre sa propre voie.

De son vrai nom **Adrian Thaws**, Tricky est né et a grandi à Bristol. Son parcours est donc étroitement lié à cette scène dont nous suivons l'évolution depuis ses débuts. Mais lorsqu'il commence à construire son propre univers, une rencontre va jouer un rôle essentiel : celle de **Martina Topley-Bird**.

Lorsqu'ils se rencontrent, Martina est encore très jeune et débute à peine sa carrière de chanteuse. Pourtant, sa voix va rapidement devenir indissociable de la musique de Tricky. Elle chante sur la grande majorité de son premier album et participe également à l'écriture de certains morceaux.

En 1995 sort *Maxinquaye*. L'album porte le nom de Tricky, mais à l'écoute, l'importance de Martina est évidente. Leurs deux voix sont présentes ensemble sur une grande partie du disque et leur contraste devient l'une de ses caractéristiques les plus fortes.

Tricky murmure, rappe, laisse parfois les mots à la limite du parlé. Martina possède une voix plus claire et mélodique. Ils se répondent, se superposent ou occupent chacun un espace différent, sans fonctionner comme un duo traditionnel où l'un attendrait simplement que l'autre ait fini de chanter.

Maxinquaye bouscule les codes du trip-hop. Plus sombre et plus instable, il s'éloigne du caractère fédérateur de Massive Attack pour explorer un univers

introspectif. Les influences hip-hop, dub, rock et soul y sont toujours présentes, mais les morceaux donnent l'impression d'avoir été enregistrés avec une émotion encore à l'état brut. Rien ne semble avoir été poli ou retenu. Les silences restent présents, les rythmes demeurent lents, les basses sont toujours profondes, mais l'ensemble paraît plus sombre et imprévisible.

Cette impression vient aussi de leurs voix.

La voix de Tricky est souvent murmurée, parfois à la frontière entre le rap et la parole. Son flow lent et retenu donne aux mots une présence particulière, comme s'il les confiait plutôt qu'il ne les chantait.

À ses côtés, Martina Topley-Bird apporte une présence très différente. Sa voix ouvre un espace plus lumineux, presque apaisé. Leurs voix ne racontent pas toujours la même émotion, et c'est cette rencontre qui donne à *Maxinquaye* une grande partie de sa force.

Malgré les tensions qui ont accompagné son départ de Massive Attack, le temps finira par apaiser les relations. Plus de vingt ans après leurs premières collaborations, Tricky retrouvera ses anciens amis sur **Take It There**, un morceau publié en 2016. Un retour symbolique qui rappelle qu'au-delà des chemins différents empruntés par chacun, tous participaient à une même aventure musicale.

Hell Is Round the Corner

S'il ne fallait retenir qu'un seul morceau pour découvrir l'univers de Tricky, *Hell Is Round the Corner* serait sans doute l'un des meilleurs choix. On y retrouve déjà beaucoup de ce qui traverse *Maxinquaye* : une ambiance sombre, des rythmes hérités du hip-hop, une production volontairement dépouillée et cette manière très personnelle de faire dialoguer les voix.

La mélodie principale vous semblera peut-être familière si vous connaissez déjà *Glory Box* de Portishead. Ce n'est pas un hasard : les deux morceaux utilisent un sample d'*Ike's Rap II* d'Isaac Hayes. Pourtant, malgré cette base commune, ils racontent deux histoires très différentes.

Chez Tricky, le morceau installe progressivement une tension qui ne repose ni sur la puissance ni sur la vitesse. Son flow ne suit pas toujours le rythme de façon régulière ; il semble parfois glisser entre les temps, donnant l'impression qu'il parle plus qu'il ne rappe.

Puis Martina Topley-Bird entre véritablement dans le morceau.

Sa voix n'efface jamais celle de Tricky. Elle lui répond, la prolonge ou vient parfois la contraster par sa douceur. Leurs deux voix semblent tantôt se compléter, tantôt s'opposer, créant cet équilibre fragile que l'on retrouve tout au long de *l'album*.

Une partie du morceau se joue aussi plus discrètement en arrière-plan. Autour de la mélodie principale apparaissent des voix lointaines, parfois presque fantomatiques ou légèrement déformées. Elles surgissent puis disparaissent et passent facilement inaperçues lors des premières écoutes, mais contribuent beaucoup à son atmosphère étrange.

La comparaison avec *Glory Box* est également intéressante pour une autre raison : elle montre à quel point un même sample peut prendre des directions différentes. Portishead l'utilise à sa manière, Tricky à la sienne, au point qu'une même source devient la base de deux morceaux qui ne procurent absolument pas les mêmes sensations.

Dans *Hell Is Round the Corner*, tout repose finalement sur assez peu d'éléments : les voix, les silences, quelques textures sonores et cette boucle qui revient encore et encore. Tricky n'a pas besoin d'en ajouter davantage. La tension est déjà là.

SHUR

« In the temple of dreams
The words form slow
Like the tender shoots they grow »

(Dans le temple des rêves
Les mots se forment lentement
Comme de tendres pousses, ils grandissent)

Morcheeba — The Edge of the World

MORCHEEBA

Jusqu'ici, une certaine image du trip-hop s'est peu à peu dessinée. Des tempos lents, des atmosphères souvent nocturnes, des voix fragiles ou inquiétantes, une musique qui semble naturellement attirée par les zones les plus troubles de nos émotions.

À force, on pourrait presque croire que cette obscurité lui est indispensable.

Mais est-ce vraiment le cas ?

Le trip-hop est-il forcément une musique sombre ?

Morcheeba répond à cette question avec une étonnante simplicité.

Le groupe conserve tout ce qui fait l'identité du trip-hop : les rythmes lents, les basses profondes, les influences soul, le goût du mélange. Pourtant, dès les premières mesures, quelque chose est différent.

La musique semble plus lumineuse.

Non pas parce qu'elle renonce à la mélancolie, mais parce qu'elle l'aborde autrement. Les morceaux donnent moins l'impression de nous entraîner vers nos blessures que de nous accompagner doucement à travers elles.

Cette sensation doit beaucoup à Skye Edwards.

Là où certaines voix donnent l'impression de chanter une blessure encore ouverte, la sienne semble l'avoir apprivoisée. Elle conserve la même douceur, la même sensibilité, mais elle apporte aussi une forme de sérénité qui change profondément notre manière de ressentir le trip-hop.

Autour d'elle, des univers musicaux très différents semblent cohabiter naturellement. Rythmes hip-hop, soul, sound systems jamaïcains, guitares, textures

électroniques... rien ne semble prendre le dessus.

On ne se demande jamais d'où viennent toutes ces influences. Au bout de quelques instants, on cesse simplement de les distinguer. Elles finissent par ne former qu'une seule et même identité.

Cette sensation explique sans doute pourquoi leurs morceaux ont traversé les années sans perdre de leur charme. Ils nous accueillent sans jamais forcer l'émotion, et l'on s'y installe presque sans s'en rendre compte.

Il suffit d'écouter *Small World* pour comprendre pourquoi Morcheeba occupe une place à part dans le trip-hop.

Small World

Dès les premières secondes, *Small World* installe une ambiance familière.

La basse et la batterie posent un rythme lent, profondément ancré dans l'héritage du trip-hop. Tout avance tranquillement.

Puis la voix de **Skye Edwards** apparaît.

Elle apporte immédiatement une douceur qui contraste avec les différents univers que nous avons déjà parcourus. Sa manière de chanter laisse peu à peu apparaître une lumière nouvelle, plus apaisée, tout en conservant cette part de nostalgie qui fait la beauté du morceau.

Mais *Small World* mérite aussi que l'on prête attention à tout ce qui se passe autour de sa voix.

Le synthétiseur, lorsqu'il se fait entendre, apporte des sonorités qui rappellent les musiques jamaïcaines. Les cuivres interviennent avec discrétion, sans jamais prendre le dessus.

La guitare est particulièrement intéressante à suivre. Tantôt elle ponctue le rythme avec des accords secs hérités du ska, tantôt elle laisse s'échapper une mélodie aux accents presque flottants.

On peut très bien écouter *Small World* sans chercher à isoler chacun de ces

détails. Mais lorsqu'on commence à les repérer, on comprend mieux tout ce qui se cache derrière son apparente simplicité.

Le morceau reste lent et immédiatement accessible, alors qu'il fait cohabiter des éléments venus d’univers bien différents.

Toutes ces influences finissent par se fondre les unes dans les autres, donnant à *Small World* une douceur toute particulière.

MASSIVE ATTACK
BLUE LINES
PORTISHEAD
DUMMY
TRICKY
MAXINQUAYE
MORCHEEBA
WHO CAN YOU TRUST?
AKAI
MPC60

« Hell was a place I knew a long time ago
Everything was dark, there were mazes all around
Here is where I am, here is where I was
Here is where I don't want to be »

(L'enfer était un endroit que j'ai connu il y a longtemps
Tout était sombre, il y avait des labyrinthes tout autour
C'est ici que je suis, c'est ici que j'étais
C'est ici que je ne veux pas être)

Archive — Last Five

AU-DELÀ DE BRISTOL

Pendant quelques années, le trip-hop est resté intimement lié à Bristol. Puis, presque sans que l'on s'en aperçoive, cette musique a commencé à voyager. La ville est restée son berceau, mais les artistes qui s'en sont inspirés ont arrêté de vouloir reproduire ce qui existait déjà. Ils en ont repris les codes pour les faire évoluer, en déplaçant leurs repères et en explorant des directions que les premiers groupes n'avaient fait qu'esquisser. Le trip-hop a cessé d'être une scène locale. Il est devenu un langage. Et chacun allait bientôt le parler avec son propre accent.

Hooverphonic

Tous les groupes inspirés par Bristol n'ont pas choisi la même direction.

Certains ont enrichi le trip-hop de nouvelles influences.
D'autres l'ont fait évoluer dans des directions inattendues.

Hooverphonic fait un peu les deux.

D'un morceau à l'autre, les paysages changent sans cesse. Une guitare saturée peut ouvrir un morceau avant de laisser place à une voix presque angélique. L'électronique devient parfois plus brute, puis s'efface au profit de textures aériennes. Certains titres évoquent la cold wave, d'autres semblent plus orchestraux, d'autres encore s'abandonnent à une mélancolie lumineuse.

Pourtant, il suffit que la voix de Geike Arnaert apparaisse pour que l'on sache immédiatement où l'on est.

Le groupe ne construit pas son identité autour d'un style unique, mais autour d'une atmosphère capable d'accueillir des univers très différents sans jamais

perdre sa cohérence.

Si les premiers groupes de Bristol semblaient chercher une nouvelle manière de faire dialoguer les styles, Hooverphonic montre qu'il est aussi possible de faire voyager cette musique d'un paysage à un autre, sans jamais rompre le fil qui les relie.

Si cette idée t'attire, commence par *Inhaler*, *Nr 9*, *Sarangi* ou *Someone*. Tu découvriras un groupe qui change régulièrement de décor, tout en donnant toujours le sentiment d'appartenir au même monde.

Archive

Le trip-hop a souvent privilégié les atmosphères. Ces morceaux qui s'installent lentement, qui prennent le temps de poser un décor avant d'y faire entrer une voix. Archive conserve cette manière de construire la musique.

Les morceaux avancent presque comme des organismes vivants. Ils changent peu à peu de visage, accueillent de nouvelles idées, laissent entrer une voix, un passage rappé, une montée plus rock ou un instant de calme, sans jamais donner l'impression de briser leur continuité.

Cette manière de faire rappelle parfois le post-rock. Non pas parce qu'Archive en reprend tous les codes, mais parce que le groupe accepte de laisser une idée vivre suffisamment longtemps pour qu'elle puisse se transformer.

Le temps n'est plus une contrainte. Il devient une partie de la musique.

Sur *Londinium*, cette évolution est déjà bien présente. Les rythmes revendiquent davantage leur héritage hip-hop, le flow retrouve une place plus affirmée, tandis que les guitares et les longues montées viennent ouvrir le trip-hop vers des territoires plus proches du rock psychédélique.

Et pourtant, rien ne semble renier Bristol. On a plutôt le sentiment d'assister à l'une de ses premières métamorphoses.

Commence par *Londinium*, puis découvre *Again*. Tu comprendras rapidement

que, chez Archive, le voyage finit souvent par devenir plus important que la destination.

Lamb

Le voyage du trip-hop ne s'est pas arrêté aux structures des morceaux.

Certains artistes ont choisi d'explorer un territoire plus discret, où les évolutions ne passent plus seulement par l'écriture, mais par le son lui-même.

Lamb est sans doute l'un des plus beaux exemples de cette approche.

Le groupe navigue librement entre trip-hop, électronique, drum & bass, dub ou encore jazz, sans que ces transitions ne paraissent brusques. Une contrebasse peut soudain apporter une couleur inattendue, une rythmique électronique devenir plus nerveuse, tandis que la voix passe d'une présence presque fragile à quelques fragments discrètement transformés.

Rien n'est figé. Les textures semblent évoluer en permanence. Parfois, lorsque la voix s'efface, elle ne disparaît pas complètement. Elle réapparaît en arrière-plan, mêlée à des chœurs ou à quelques effets électroniques, comme si elle continuait de traverser le morceau sous une autre forme. Là où Archive fait évoluer les morceaux, Lamb fait évoluer les sons eux-mêmes.

L'électronique n'y cherche jamais à remplacer les instruments. Elle les prolonge, les transforme, les accompagne, jusqu'à brouiller doucement la frontière entre ce qui est joué et ce qui est programmé.

Découvre *Górecki*, puis *Build a Fire*. Tu entendras peu à peu une musique où les sons semblent moins apparaître que se transformer les uns dans les autres.

Zero 7

À mesure que le trip-hop s'éloigne de Bristol, certains artistes prennent une direction inattendue.

Ils conservent les basses profondes, les rythmes lents, les textures électro-

niques et les influences soul, mais choisissent de laisser derrière eux presque tout ce qui pouvait rendre cette musique inquiétante.

Zero 7 incarne particulièrement bien cette évolution.

Dès les premières mesures, Zero 7 installe une sensation de calme qui ne quittera presque plus le morceau. Les basses, les voix et les mélodies semblent avancer d'un même mouvement, sans jamais rompre cette impression de sérénité.

La musique paraît beaucoup plus lumineuse. Elle ne renonce pas à la profondeur, mais elle ne ressent plus le besoin de la faire naître de l'obscurité. Après les zones d'ombre explorées par beaucoup de leurs prédécesseurs, **Zero 7 préfère ouvrir les fenêtres.** Le lien avec le trip-hop est pourtant toujours là, comme un fil discret que le groupe ne cherche jamais à rompre.

Commence par *In the Waiting Line*, puis découvre *Destiny* ou *Distractions*. Tu retrouveras ce mélange de trip-hop, de soul et de pop qui fait tout le charme du groupe.

Leurs morceaux donnent souvent envie de rester quelques minutes de plus, comme si l'on repoussait sans cesse le moment de quitter la pièce.

Sneaker Pimps

À ce stade, une chose devient évidente. Le trip-hop n'est plus seulement un point de départ. Il est devenu un terrain d'exploration. Sneaker Pimps est l'un des meilleurs exemples.

Le premier album, *Becoming X*, reste profondément ancré dans l'héritage du trip-hop. Les basses, les rythmes, les influences dub et l'atmosphère générale rappellent encore les fondations posées quelques années plus tôt.

Mais le groupe ne s'y installe jamais vraiment.

Dès les albums suivants, les guitares prennent davantage de place, les ambiances se rapprochent parfois de la cold wave, l'électronique dialogue plus li-

brement avec le rock, tandis que certaines chansons assument une écriture plus proche de la pop.

Le changement n'est pas un accident. Il devient une manière de créer. Et pourtant, un fil invisible relie tous ces paysages.

Quel que soit l'album, on retrouve cette même envie de brouiller les frontières, d'associer des influences qui semblaient parfois incompatibles et de ne jamais laisser l'auditeur s'installer dans ses habitudes.

Commence par *Becoming X*, puis poursuis avec *Splinter* et *Bloodsport*. Tu découvriras un groupe qui refuse de refaire deux fois le même voyage.

Le voyage a quitté Bristol.

Mais il continue aujourd'hui encore à travers des artistes qui, chacun à leur manière, prolongent cette même envie d'explorer, de mélanger et d'inventer.

« All those souvenirs in my memories
Got me going down in strike
All those souvenirs in my memories
Got me ruining my soul »

(Tous ces souvenirs dans ma mémoire
Me font sombrer
Tous ces souvenirs dans ma mémoire
Me poussent à abîmer mon âme)

Waldeck — Memories

L’EMPREINTE

Au fil de ce livre, nous avons découvert que le trip-hop n'a jamais été un style figé. Dès ses débuts, il se nourrissait déjà d'influences multiples et suivait les envies des artistes qui le façonnaient.

Il n'est donc pas surprenant que son histoire se soit poursuivie bien au-delà des années 1990.

Aujourd'hui, beaucoup de personnes auraient sans doute du mal à définir précisément ce qu'est le trip-hop.

Comme beaucoup de courants musicaux, le trip-hop a connu une période où il occupait une place importante dans les médias. Puis l'attention s'est progressivement tournée vers d'autres genres. Le mot est devenu moins fréquent, mais la musique, elle, a continué son chemin.

Aujourd'hui encore, de nombreux journalistes spécialisés évoquent un regain d'intérêt pour cette esthétique. Les albums fondateurs sont régulièrement redécouverts et une nouvelle génération d'artistes redécouvre, elle aussi, cette liberté de mélanger les influences. Sans chercher à reproduire le son de Bristol, elle s'en inspire pour construire sa propre musique.

Le trip-hop n'a pas disparu.

Il est simplement devenu moins visible.

Pour comprendre pourquoi cette musique continue d'exister, il suffit de regarder le parcours de ceux qui lui ont donné naissance.

Les albums qui ont marqué les années 1990 appartiennent aujourd'hui à l'histoire du trip-hop. Les artistes qui les ont imaginés, eux, n'ont jamais cessé d'explorer de nouveaux territoires.

Après Portishead, Geoff Barrow ne chercha pas à refaire le succès de *Dummy*. Il fonda le label Invada Records, produisit d'autres artistes, créa le groupe Beak>, puis composa, avec Ben Salisbury, des bandes originales pour des films et des séries comme *Ex Machina*, *Annihilation*, *Devs* ou *Civil War*.

Ces compositions montrent que cette manière de travailler le son ne se limitait pas au format de la chanson. Elle trouvait naturellement sa place au cinéma, où l'atmosphère sonore devient elle aussi une manière de raconter une histoire.

Neil Davidge suivit un parcours comparable.

Longtemps associé à Massive Attack, il participa à façonner le son de *Mezzanine*, avant de mettre cette expérience au service du cinéma puis du jeu vidéo avec la bande originale de *Halo 4*.

Le trip-hop lui apprit à construire un univers sonore capable d'accompagner un récit sans jamais prendre le dessus sur celui-ci.

Même le monde du jeu vidéo ne resta pas insensible à cette approche.

Akira Yamaoka, compositeur des musiques de *Silent Hill*, cita à plusieurs reprises Portishead et Massive Attack parmi les artistes qui l'avaient le plus marqué. Dans certaines de ses compositions, la musique d'ambiance se met pleinement au service de la narration.

Le parcours de Robert Del Naja est tout aussi révélateur.

Avant même Massive Attack, Robert Del Naja, connu sous le nom de 3D, était déjà une figure du graffiti à Bristol. Son parcours artistique ne s'est d'ailleurs jamais limité à la musique. Des années plus tard, son nom sera même étroitement associé à celui de **Banksy, célèbre artiste britannique de street art dont l'identité est longtemps restée mystérieuse**, avec qui il entretient des liens et aurait également collaboré.

Avec le temps, son travail dépassa largement le cadre de la musique. Installations visuelles, scénographies, collaborations avec des réalisateurs, projets technologiques ou environnementaux : chez lui, le son, l'image et le message

ont toujours avancé ensemble.

Tous poursuivirent leurs recherches artistiques dans des directions différentes, sans jamais renoncer à ce goût de l'expérimentation qui animait déjà leurs premiers projets. Le trip-hop n'a pas été une parenthèse dans leur parcours : il est devenu la base à partir de laquelle chacun a continué à explorer d'autres formes d'expression.

Le trip-hop ne se mesure probablement pas au nombre de groupes qui s'en réclament aujourd'hui. Il se mesure plutôt à tout ce qu'il a rendu possible.

Il paraît désormais naturel de voir un artiste mélanger plusieurs influences sans se soucier des étiquettes. Il n'est plus surprenant qu'une chanson prenne son temps, qu'une production laisse davantage d'espace entre les instruments ou qu'un morceau cherche avant tout à installer une ambiance plutôt qu'à impressionner immédiatement.

Au début des années 1990, cette approche était beaucoup moins répandue. Le trip-hop n'est évidemment pas le seul mouvement à avoir contribué à cette évolution, mais il en a été l'un des acteurs les plus marquants.

Plus de trente ans après ses débuts, le trip-hop continue d'inspirer des artistes, des producteurs, des compositeurs et même des créateurs venus d'autres disciplines artistiques.

Son héritage ne se trouve donc pas seulement dans les albums qui ont suivi, mais dans cette liberté de faire circuler les idées, les sons et les influences bien au-delà du cadre dans lequel cette musique était née.

Le trip-hop est devenu moins visible. Son empreinte, elle, ne l'est pas.

« As much as I definitely enjoy solitude
I wouldn't mind perhaps
Spending little time with you »

(Même si j'apprécie vraiment la solitude
Ça ne me déplairait peut-être pas
De passer un peu de temps avec toi)

Björk — Possibly Maybe

UNE MÊME VISION

Le trip-hop est souvent présenté comme un genre musical. Pourtant, ceux qui l'ont construit ont rarement parlé de leur musique de cette manière.

Au fil des années, les artistes qui ont contribué à façonner ce mouvement ont souvent été interrogés sur leurs influences, leurs albums ou leur manière de travailler. Et, sans jamais se concerter, beaucoup reviennent aux mêmes idées. Leurs univers sont différents, leurs parcours aussi. Certains viennent du hip-hop, d'autres du rock, du reggae, de la soul ou des musiques électroniques. Pourtant, lorsqu'ils évoquent leur façon de composer, une même sensibilité semble peu à peu apparaître.

Ils parlent rarement de recettes ou de genres musicaux. Ils préfèrent évoquer la curiosité, les rencontres, la liberté, le besoin de rester sincères et de ne jamais laisser une formule prendre le pas sur l'exploration.

L'un des premiers points qui frappe est leur rapport aux étiquettes. Avec le temps, le mot *trip-hop* s'est imposé pour désigner une scène, un son, parfois même une époque. Pourtant, beaucoup de ceux qui y sont associés ne s'y sont jamais vraiment reconnus.

"I hated it. Absolutely hated it. And I still do."
« Je détestais ce terme. Je le détestais profondément. Et c'est toujours le cas aujourd'hui. »
(Geoff Barrow, Portishead)

Quelques années plus tard, une autre voix pose une question tout aussi directe.

"Why do people need labels?"
« Pourquoi les gens ont-ils absolument besoin de mettre des étiquettes ? »
(Tricky)

Les deux réactions semblent proches, mais elles ne racontent pas exactement la même chose. Geoff Barrow rejette un terme qui, selon lui, réduit des groupes très différents à une seule catégorie. Tricky, lui, s'interroge sur ce besoin presque instinctif de classer une musique avant même de prendre le temps de l'écouter.

Cette méfiance revient chez de nombreux artistes de cette génération. Non parce qu'ils refusent d'être associés les uns aux autres, mais parce qu'ils ont le sentiment qu'une étiquette finit toujours par simplifier, voire vulgariser, ce qui faisait précisément leur originalité.

Ce rejet n'est pourtant pas né d'un simple désaccord avec les journalistes ou les maisons de disques. Si ces artistes refusaient si souvent d'être enfermés dans une catégorie, c'est avant tout parce que cette manière de penser leur était étrangère.

Ils ne commençaient pas par choisir un style. Ils commençaient par écouter. Et leur curiosité connaissait très peu de frontières.

Reggae, hip-hop, soul, jazz, dub, rock, musiques de films ou électronique... toutes ces influences cohabitaient naturellement dans leurs collections de disques, leurs soirées, leurs rencontres et leurs découvertes. Lorsqu'ils sont passés de l'autre côté des platines pour composer leurs propres morceaux, ils n'ont pas cherché à inventer une nouvelle formule. Ils ont simplement continué à écouter et à créer de la même manière.

« Nous étions des DJs. Nous prenions les disques que nous aimions et nous les mélangions naturellement. »
(Daddy G, Massive Attack)

Le mélange n'était pas une recette destinée à surprendre le public. C'était une

manière de vivre la musique, héritée de la culture des **sound systems** : de puissantes installations sonores autour desquelles les DJs faisaient se rencontrer reggae, dub, soul ou hip-hop lors de longues soirées où le partage des découvertes comptait autant que les morceaux eux-mêmes.

Paul Godfrey en donne une autre lecture.

« Nous ne samplions pas des disques. Nous samplions des styles.
»
(Paul Godfrey, Morcheeba)

Le **sampling**, qui consiste à réutiliser un extrait sonore existant pour le transformer, n'était finalement qu'un outil parmi d'autres. Ce que Paul Godfrey décrit ici va beaucoup plus loin. Ces artistes n'empruntaient pas seulement des sons. Ils puisaient dans des cultures musicales, des ambiances, des époques et des manières de penser la musique, avant de les assembler pour créer quelque chose de profondément personnel.

À ce stade, leur refus des étiquettes devient presque évident. Pourquoi enfermer dans un seul mot une musique qui se nourrit volontairement de tant d'horizons différents ?

"Fuck styles, fuck categories. Take risks. Try anything."
« Rien à foutre des styles. Rien à foutre des catégories. Prenez des risques. Essayez tout. »
(Nellee Hooper, producteur)

Derrière la brutalité de cette formule se cache pourtant une idée d'une grande simplicité : avant de se demander dans quelle case une musique trouvera sa place, encore faut-il lui laisser la liberté d'exister.

Refuser les étiquettes ne signifiait pas pour autant travailler sans direction. Au contraire. Cette liberté s'accompagnait souvent d'une autre exigence : laisser une idée suivre son propre chemin, sans chercher à la faire entrer trop vite dans une forme définitive.

Chez **Lamb**, Andy Barlow et Lou Rhodes décrivent un processus de création étonnamment simple. Les morceaux ne naissent pas d'œuvres terminées, mais d'esquisses. Une mélodie, quelques accords, une boucle rythmique, un texte encore inachevé... Chacun montre son travail à l'autre le plus tôt possible, précisément parce qu'il est encore imparfait.

Andy Barlow explique qu'une composition trop aboutie laisse finalement peu de place à son partenaire. Si l'un développe un morceau jusqu'à son terme avant de le partager, l'autre ne peut plus réellement y laisser son empreinte. Les chansons commencent donc leur vie alors qu'elles sont encore fragiles, avec suffisamment d'espace pour être transformées ensemble.

"I've stopped trying to get a sound that's in my head... I generally try and remain open and let the track take its own cues."
« J'ai arrêté d'essayer d'obtenir exactement le son que j'avais en tête. J'essaie de rester ouvert et de laisser le morceau m'indiquer lui-même la direction à suivre. »
(Andy Barlow)

Pour Lou Rhodes, écrire une chanson ne commence pas au moment où l'on s'assoit devant un piano ou une feuille blanche. Une promenade, une conversation, quelques minutes de silence, une tasse de café ou même les gestes les plus ordinaires du quotidien peuvent nourrir une idée avant qu'elle ne prenne la moindre forme musicale.

« Everything is creativity. »
« Tout est création. »
(Lou Rhodes)

On retrouve ce même état d'esprit chez **Bowery Electric**. Le groupe explique qu'il ne cherche pas à fabriquer une musique conforme à une recette ou à une attente. Ce qui importe, c'est que l'auditeur sente que la musique est portée par une conviction sincère.

Mais cette manière de créer posait aussi une autre question. Une fois qu'un groupe avait trouvé sa propre identité, comment continuer à avancer sans finir par refaire les mêmes morceaux ?

Au fil des années, cette question finit par se poser à beaucoup d'artistes. Lorsqu'un album rencontre le succès, la tentation est grande de reprendre les mêmes ingrédients. Pourtant, nombre d'entre eux ont préféré prendre le risque de s'éloigner de ce qui avait précisément fait leur réputation.

« Routine kills creativity. »
« La routine tue la créativité. »
(Alex Callier, Hooverphonic)

La formule est courte, mais elle résume un sentiment que l'on retrouve chez plusieurs artistes de cette génération. Répéter les mêmes gestes, utiliser les mêmes méthodes ou chercher à reproduire un succès passé finit souvent par refermer les portes que la curiosité avait ouvertes.

Pour Alex Callier, changer régulièrement de méthode, d'arrangements ou d'environnement de travail permet de conserver un regard neuf sur la musique. L'objectif n'est pas de changer pour surprendre le public, mais de continuer à se surprendre soi-même.

Après le succès de *Becoming X*, **Sneaker Pimps** auraient pu poursuivre dans la même direction. Le groupe choisit pourtant un chemin beaucoup plus risqué en faisant évoluer profondément sa musique, quitte à dérouter une partie de son public.

DJ Shadow suit une démarche comparable. Dès le début de son parcours, il affirme avoir toujours voulu explorer la musique sous des formes différentes, sans se laisser enfermer dans une seule manière de créer.

"I always knew I would want to make music in as many different ways as possible."
« J'ai toujours su que je voudrais créer de la musique de toutes

les manières possibles. »
(DJ Shadow)

Longtemps associé au **sampling** et à la **MPC** — deux outils qui ont largement contribué à bâtir sa réputation, la MPC étant un instrument électronique permettant de manipuler, découper et assembler des échantillons sonores —, il finira pourtant par prendre ses distances avec eux.

"That's what I hate about gear... when it gets in the way of the creative flow."
« C'est ce que je déteste avec le matériel : à partir d'un certain moment, il finit par gêner le processus créatif. »
(DJ Shadow)

Les albums ne se ressemblent pas toujours. Les influences évoluent, les parcours se séparent et certains groupes changent de visage. Pourtant, leur manière d'écouter, de découvrir, de partager et de créer la musique semble raconter une histoire étonnamment commune.

CONCLUSION

Le trip-hop est souvent présenté comme un genre musical né à Bristol au début des années 1990. Pourtant, au fil de ces pages, il est apparu bien plus difficile à définir. Ses propres créateurs ont souvent refusé cette étiquette, préférant une musique libre, ouverte aux influences et aux rencontres plutôt qu'un style enfermé dans des règles.

Ce livre vous a proposé une histoire qui, je l'espère, vous aura donné envie d'explorer cette musique à votre tour. Les albums et les artistes présentés ici ne sont pas une destination, mais quelques points de départ parmi bien d'autres.

Au fond, le trip-hop ne se comprend peut-être jamais aussi bien qu'au moment où l'on cesse de vouloir le définir. Il s'écoute, se ressent et accompagne parfois des émotions que les mots peinent à décrire.

Il ne reste plus qu'à vous laisser guider.

MASSIVE ATTACK
PORTISHEAD
BRISTOL
THE SOUND OF THE CITY

« There was a time i said i loved you
A time i thought you cared
A time when things were flowing
But now i'm lost for words »

(Il fut un temps où je disais que je t'aimais
Un temps où je pensais que tu tenais à moi
Un temps où tout semblait aller de soi
Mais maintenant, je ne trouve plus les mots)

Airlock — Awakening

PISTES D’ÉCOUTE

Si vous êtes arrivés jusqu’ici, c'est que le trip-hop a sans doute déjà commencé à éveiller votre curiosité.

Vous avez découvert son histoire, ses origines, quelques-uns de ses acteurs et leur manière d'aborder la création. Mais aucune histoire, aussi complète soit-elle, ne remplacera l'expérience de l'écoute.

Il n'existe pas de parcours idéal pour explorer cette musique. Certains commenceront par les albums les plus connus avant de s'aventurer vers des artistes plus confidentiels. D'autres tomberont par hasard sur un morceau oublié, puis remonteront le fil jusqu'à un groupe, un label ou une époque. Les deux chemins se valent.

Les pages qui suivent rassemblent les principaux albums et artistes déjà rencontrés au fil de ce livre, auxquels s'ajoutent quelques pistes d'écoute pour prolonger l'exploration. Cette sélection n'a pas vocation à être exhaustive ; elle propose simplement quelques points de départ.

Massive Attack – *Blue Lines* (1991)

Lorsque *Blue Lines* paraît en 1991, il ne ressemble à aucun autre album de son époque. Massive Attack y mélange naturellement le hip-hop, le dub, la soul, le reggae et l'électronique, sans jamais chercher à faire entrer sa musique dans une catégorie précise.

Au fil de ce livre, nous avons souvent évoqué cet album, tant son influence sur le trip-hop est immense.

Si vous souhaitez comprendre pourquoi Bristol est devenue le berceau du

trip-hop, c'est probablement par cet album que tout commence.

À écouter en priorité :

- *Safe From Harm*
- *Unfinished Sympathy*
- *Daydreaming*

Portishead — *Dummy* (1994)

Avec *Dummy*, Portishead affirme immédiatement sa propre identité, portée par une alchimie rare entre la voix bouleversante de Beth Gibbons et le travail de Geoff Barrow et Adrian Utley. Rien ne semble placé au-dessus du reste : chaque instrument, chaque arrangement et chaque silence semblent exister pour servir les chansons.

C'est l'un des albums les plus marquants du trip-hop.

Plus de trente ans après sa sortie, il reste une œuvre incontournable que l'on reconnaît dès les premières notes.

Quelques portes d'entrée :

- *Glory Box*
- *Roads*
- *Wandering Star*

Tricky — *Maxinquaye* (1995)

Premier album solo de Tricky, *Maxinquaye* est une œuvre qui ne se laisse pas apprivoiser immédiatement. Chaque écoute révèle de nouveaux détails, de nouvelles textures et de nouvelles émotions, comme si l'album refusait de livrer tous ses secrets d'un seul coup.

Au cœur de *Maxinquaye*, il y a la rencontre de deux voix que tout semble opposer. Tricky installe une tension permanente, parfois dérangeante, tandis que

Martina Topley-Bird apporte une douceur qui ne l'efface jamais, mais lui offre un contrepoint fascinant.

Plus qu'un simple classique du trip-hop, *Maxinquaye* est une expérience qui continue de surprendre.

Pour découvrir l'album :

- *Overcome*
- *Hell Is Round the Corner*
- *Black Steel*

Massive Attack — *Mezzanine* (1998)

Avec *Mezzanine*, Massive Attack prend une direction plus sombre et plus abrasive. Les lignes de basse, les voix, les guitares et les sonorités électroniques se répondent avec une telle évidence que l'album semble avoir trouvé son propre langage.

Chaque chanteur apporte une couleur différente. La voix grave de Robert Del Naja, le timbre si particulier d'Horace Andy et les interventions d'Elizabeth Fraser donnent aux morceaux des nuances très différentes. Les voix glissent sur des lignes de basse d'une redoutable efficacité, tandis que les guitares saturées et les textures électroniques installent une atmosphère immédiatement reconnaissable.

À écouter en priorité :

- *Angel*
- *Teardrop*
- *Inertia Creeps*

Morcheeba — *Who Can You Trust?* (1996)

Dès son premier album, Morcheeba trouve un équilibre qui lui appartient.

Who Can You Trust? séduit par son élégance naturelle. Les mélodies restent accessibles, mais conservent une part de mystère.

La voix de Skye Edwards s'accorde naturellement avec des lignes de basse inspirées, des rythmes feutrés et des textures électroniques discrètes. Cette impression de simplicité est pourtant le résultat d'un véritable travail de composition. Le groupe puise dans des influences variées et les assemble avec une maîtrise remarquable.

Difficile de croire qu'il s'agit d'un premier album tant l'ensemble paraît déjà maîtrisé.

Quelques portes d'entrée :

- *Trigger Hippie*
- *The Sea*
- *Tape Loop*

Archive — *Londinium* (1996)

Avec *Londinium*, le groupe préfère construire ses morceaux progressivement plutôt que de chercher l'effet immédiat. Ici, les morceaux évoluent, se transforment et réservent souvent quelques surprises en cours de route. Cette façon de composer donne à l'ensemble une profondeur qui se révèle au fil de l'écoute.

La voix de Roya Arab et le flow de Rosko John se complètent parfaitement, tandis que les influences rap, rock, dub, jazz et électroniques se mêlent avec une grande liberté. Plutôt que de chercher à mettre un style en avant, Archive les rassemble pour construire une musique qui lui ressemble avant tout.

Londinium est un album qui demande un peu de patience, mais qui récompense largement ceux qui prennent le temps de le découvrir.

Pour découvrir l'album :

- *Again*
- *Londinium*
- *So Few Words*

Lamb — *Lamb* (1996)

Avec son premier album, Lamb trouve un équilibre étonnant entre l'énergie de l'électronique et la délicatesse d'une voix presque aérienne. Les rythmes empruntés à la drum'n'bass, les breakbeats nerveux et les programmations d'Andy Barlow donnent aux morceaux une intensité permanente, tandis que la voix de Louise Rhodes apporte une douceur qui semble flotter au-dessus de cette mécanique. Loin de s'opposer, ces deux univers se complètent naturellement.

Cette maîtrise des contrastes permet au duo d'aller bien au-delà de la simple performance technique. Chaque son, chaque rythme et chaque mélodie trouvent leur place sans jamais prendre le dessus sur les autres. Derrière une production très moderne se cache une écriture d'une grande finesse, où les machines accompagnent les chansons au lieu de les dominer.

Lamb est un premier album qui affirme déjà une forte personnalité et reste, aujourd'hui encore, l'une des plus belles rencontres entre musique électronique et émotion.

À écouter en priorité :

- *Górecki*
- *Cotton Wool*
- *Gold*

DJ Shadow — *Endtroducing.....* (1996)

Avec *Endtroducing.....*, DJ Shadow signe un album entièrement construit à

partir de samples. Pourtant, on oublie rapidement cette prouesse technique. Les scratches, les beats hip-hop, les ambiances tantôt sombres, tantôt apaisées et les multiples fragments sonores ne donnent jamais l'impression d'un simple collage.

Derrière cette approche se cache un remarquable sens de la composition. À l'aide d'une MPC60 et de deux platines, DJ Shadow assemble des sons venus d'univers musicaux très différents pour créer une œuvre instrumentale fluide et étonnamment vivante. Sans avoir besoin d'un chanteur pour guider l'écoute, il construit un album qui captive autant par ses atmosphères que par son sens du rythme et influencera durablement le hip-hop instrumental et les musiques électroniques.

Endtroducing..... reste l'un des plus beaux exemples de ce que le sampling peut produire lorsqu'il devient un véritable instrument de composition.

Quelques portes d'entrée :

- *Building Steam with a Grain of Salt*
- *Midnight in a Perfect World*
- *Stem / Long Stem*

Hooverphonic — *A New Stereophonic Sound Spectacular* (1996)

Dès son premier album, Hooverphonic développe une approche très personnelle du trip-hop. Les arrangements orchestraux, les nappes électroniques, les guitares saturées utilisées avec beaucoup de retenue et la voix délicate de Liesje Sadonius composent un ensemble d'une remarquable cohérence. Les changements de rythme, les interventions des instruments et les effets sur la voix donnent aux morceaux un mouvement permanent.

L'ensemble alterne entre passages énergiques et instants plus apaisés. Les basses rondes, presque jazzy, les influences cold wave et les nombreuses nuances de l'orchestration créent une atmosphère aussi mélancolique que

contemplative. Plus on l'écoute, plus on découvre le soin apporté à chacun de ses arrangements.

À la fois raffiné, surprenant et profondément immersif, ce premier album révèle déjà tout le savoir-faire d'Hooverphonic.

Pour découvrir l'album :

- *2 Wicky*
- *Inhaler*
- *Revolver*

Alpha – *Come from Heaven* (1997)

Les voix donnent immédiatement le ton de *Come from Heaven*. Douces, sensuelles et rassurantes, elles créent une proximité qui fait toute la personnalité de l'album. Les cordes, les influences jazz, les textures électroniques et les samples les accompagnent avec délicatesse.

Les orchestrations restent sobres, les rythmes downtempo avancent avec fluidité et les mélodies prennent le temps de s'installer. Tout semble pensé pour préserver cette sensation d'intimité, comme si chaque arrangement avait été imaginé pour prolonger le lien qui se crée naturellement entre les voix et l'auditeur.

À la fois délicat, chaleureux et profondément apaisant, *Come from Heaven* est l'un de ces albums dont la douceur ne finit jamais par lasser.

À écouter en priorité :

- Back
- Delaney
- Come From Heaven

« And falling so deep
I woke from a sleep
Of thousand tears
Your love was the call »

(Et après être tombée si profondément
Je me suis réveillée d'un sommeil
De mille larmes
Ton amour m'appelait)

Lamb — Nobody Else

RESSOURCES

Si vous souhaitez poursuivre votre découverte du trip-hop, voici quelques ressources qui permettront d'approfondir son histoire, de mieux comprendre ses artistes et d'explorer leurs influences.

Livres

Trip-Hop – *Richard J. Barnes*
L'un des rares ouvrages entièrement consacrés au trip-hop. Il retrace la naissance du mouvement, ses principaux acteurs et son évolution.

The Story of the Face – *Paul Gorman*
L'histoire du magazine *The Face*, témoin privilégié de la culture britannique des années 1980 et 1990.

Documentaires

The Man from Mo'Wax (2018)
Un documentaire consacré à James Lavelle et au label Mo' Wax, qui offre un regard précieux sur la scène musicale britannique des années 1990 et les liens entre trip-hop, hip-hop et musique électronique.

Interviews

Les entretiens accordés par Geoff Barrow (Portishead), Tricky, Daddy G (Massive Attack), DJ Shadow, Andy Barlow et Lou Rhodes (Lamb) permettent de mieux comprendre leur manière d'aborder la création, bien souvent éloignée des étiquettes qui leur ont été attribuées.

Presse spécialisée

Des magazines comme **The Wire**, **Mojo**, **NME**, **Mixmag** ou **Resident Advisor** ont régulièrement consacré des articles aux artistes évoqués dans ce livre et constituent une excellente porte d'entrée pour prolonger cette exploration.

GLOSSAIRE

Ambient
Musique ou ambiance sonore privilégiant les textures, l'espace et les atmosphères plutôt que la mélodie ou le rythme.

Beat / Breakbeat
Le **beat** est la base rythmique d'un morceau, celle qui donne le tempo et sur laquelle viennent se poser les autres instruments. Le **breakbeat** est un type particulier de beat construit à partir de rythmes syncopés, souvent issus de boucles de batterie samplées. Très utilisé dans le hip-hop et le trip-hop, il apporte une sensation de mouvement plus souple et moins mécanique.

Bristol Sound
Expression parfois utilisée pour désigner la scène musicale apparue à Bristol au début des années 1990, dont sont issus notamment Massive Attack, Portishead et Tricky.

Downtempo
Musique électronique caractérisée par un tempo modéré, privilégiant les ambiances et les textures sonores.

Dub
Style né en Jamaïque consistant à retravailler un morceau en mettant l'accent sur les basses, les effets, les échos et les réverbérations. Son influence est majeure dans le trip-hop.

Flow
Manière dont une voix ou un rappeur se place sur le rythme d'un morceau.

Groove
Sentiment difficile à décrire qui donne envie de suivre naturellement le rythme d'un morceau, parfois simplement en hochant la tête ou en se laissant porter par la musique. Il naît souvent de la manière dont la basse, la batterie et

les autres instruments interagissent.

Loop / Sample (Sampling)
Un **sample** est un extrait sonore prélevé dans un enregistrement existant puis réutilisé dans une nouvelle composition. Une **loop** est une courte séquence musicale répétée plusieurs fois au cours d'un morceau. Une loop peut être créée à partir d'un sample, mais aussi être entièrement composée pour le morceau.

Mixage / Mastering
Le **mixage** consiste à équilibrer tous les éléments d'un morceau (voix, batterie, basse, guitares, effets...) afin qu'ils trouvent chacun leur place. Le **mastering** intervient une fois le mixage terminé : il apporte les derniers ajustements pour que le morceau sonne de manière cohérente sur tous les systèmes d'écoute et soit prêt à être diffusé.

Production
Ensemble des choix artistiques et techniques qui façonnent le son d'un enregistrement.

Scratch
Technique consistant à manipuler un disque vinyle sous la cellule d'une platine afin de produire un effet rythmique ou sonore.

Shoegaze
Courant du rock alternatif caractérisé par des guitares très texturées, de nombreux effets et des voix souvent en retrait dans le mix.

Soul
Genre musical afro-américain mêlant gospel, rhythm and blues et chant expressif. Son influence est omniprésente dans le trip-hop.

Texture sonore
Ensemble des sons, effets et ambiances qui donnent à un morceau sa couleur et sa profondeur.